



مظاهر الثقافة الشعبية بأكادير
(بحث ميداني وصفي)

محمد ابزيكا
كلية الآداب والعلوم الانسانية
أكادير

مقدمة :

1 — موضوع البحث :

البحث الذي أقدمه، كما يشير العنوان إلى ذلك، عبارة عن جرد لأهم مظاهر الثقافة الشعبية في أكادير الكبرى، كما يحددها التقسيم الاداري : أي من أنزا شمالا إلى آيت ملول جنوبا، أي شريط جغرافي يبلغ طوله حوالي 23 كيلو مترا وعرضه حوالي 10 كيلو مترات. ولا شك أن العنوان في حد ذاته يثير إشكالية مزدوجة : مفهوم الثقافة بصفة عامة، ومفهوم الثقافة الشعبية بصفة خاصة، وحيث إن شقي الاشكالية غير جديدين في الخطاب الفكري المعاصر، سواء على المستوى المغربي أو العربي، أو العالمي، فإني سأتجنب تكرار سرد التعريفات والتصورات المختلفة عن مفهوم الثقافة عامة والثقافة الشعبية خاصة، على أني أود أن أشير إلى أني أتعامل مع مفهوم الثقافة هنا متجاوزاً التعريفات التي تحاول تحديد الثقافة انطلاقا من قياس مدى استخدام الطاقة الذهنية عند الانسان مثل التعريف الذي يرى أنه «يمكن إدراج الناس جميعا في عداد المثقفين، وذلك بمقدار ما يستخدم كل واحد بدرجة عالية قليلا أو كثيرا طاقاته الذهنية...»[1]، فهذا القياس يحدد الثقافة من منظور

(1) غرامشي : فكر غرامشي السياسي — جون مارك بيوتي — ترجمة ج طرابشي دار الطليعة ط 75/1 ص 16.

وظيفتها الذهنية، وبالتالي يتناولها من مظهرها الواعي الذي يتطابق مع مفهوم الوعي أو التصور.. قلت أتجاوز التعريفات التي تتأسس على هذا المنظور إلى تعريف واسع لا يتوقف عند حدود النشاط الذهني الواعي التجريدي، بل يشمل الواعي واللاواعي، التجريدي والملموس، انه التعريف الذي يرى «ان الانسان بنية مركبة من الطبيعة والثقافة، ووجود الطبيعة الخام معزولة عن الثقافة بالنسبة للانسان، ليس إلا شكلا من أشكال التجريد، فما من جماعة إنسانية حتى البدائية إلا وعاشت في ظل تصور ما عن العالم[2] أفضل هذا التعريف كإطار صالح في نظري لحل إشكالية مفهوم «الثقافة الشعبية»[3]، حيث يدخل ضمن المفهوم كل الوقائع والمسلكيات التي تتجاوز غاية إشباع الحاجات الطبيعية أو تواكب عملية الاشباع هذه، مُشكّلة حاجات «روحية (لا بالمعنى الميتافيزيقي للكلمة)، سواء صدرت عن وعي أو لاوعي الذات المنتجة لها.

وهكذا تندرج العادات اليومية والموسمية المقترنة بالحاجات الطبيعية للانسان، كعادات الأكل واللباس والزواج والميلاد والموت والاستسقاء... أو المنفصلة عنها ظاهريا كالغناء والرقص والشعر والقصص والتمثيل، أو بكلمة واحدة : الفن. إن هذه الوقائع والمسلكيات تتوحد من حيث قيمتها الحضارية كأنساق تعبيرية، تعبر عن مستوى اجتماعي معين تحيل عليه كلمة «شعب»، وإذا شئنا أن نستعمل مصطلحا سيميائيا، نقول إنها «أنساق دلالية» (Systèmes de signification)، تعبر بـ «لغات خارج لسنية» (Langages extra linguistiques)[4].

الغاية من هذا البحث إذن هي محاولة رصد وتجميع هذه الانساق التعبيرية التي تغلب عليها صفة «خارج لغوية»، في فضاء محدد تحديدا إداريا لا بشريا وبذلك يشكل عملي هذا مجرد الخطوة الأولى، ولكن الأساسية والضرورية لإنجاز الخطوة الثانية المتمثلة في فهم دلالة هذه الانساق. بعبارة أخرى، ان عملي وصفي لا تأويلي، سيما وأن التأويل يتعدد بتعدد نظرات المؤول إلى أيٍّ نسق دلالي، إذ يمكن

(2) أحمد حيدر : مدخل إلى العطالة والتجاوز ــ مج المعرفة ع 85/275 ص 47.

(3) أقام اتحاد كتاب المغرب في مارس 1981 ندوة حول «مظاهر الثقافة الشعبية شاركت فيه بمداخلة تحت عنوان» مفهوم الثقافة الشعبية بين المثقف العضوي والتقليدي» انظر آفاق (مغربية) ع 9 يناير 1982.

(4) انظر: R.Barthes, Essais Critiques, coll points, Seuil, Paris. P 155.

وكذلك: F. de Saussure, cours de Linguistique générale. P. 33.

اللجوء إلى التأويل الانتروبولوجي أو السوسيولوجي، أو السيكولوجي... وسأوضح في نهاية العرض هذه الامكانية التأويلية المتعددة ضمن الملاحضات العامة.

2 ــ مصــادر البحث ومصاعبه :

أمام نُدرة الأبحاث التي تتناول موضوع الثقافة الشعبية ومظاهرها في العالم العربي قديما وحديثا، بالمقارنة مع الرصيد المتوفر حول الثقافة المكتوبة، وذلك لاعتبارات إيديولوجية تعكس الرؤية التراتبية والواحدية للنشاط الثقافي، والتي تعبر عنها مفاهيم من مثل : الشفوية، الفولكلور... وعلى الرغم من وجود اتجاه في الفكر والثقافة العربيين المعاصرين يحاول إعادة النظر في هذه الرؤية، وبالتالي يعمل على تصفية نتائجها ثقافيا في إطار الاختلاف أو التعددية أو «النقد المزدوج»[5]، على الرغم من ذلك فإن فقر الأبحاث في هذا الميدان لازال حقيقة قائمة ولا يزال اللجوء إلى المصادر الأجنبية اختيارا مفروضا، على الرغم من مخاطر هذا الاختيار خصوصا بالنسبة للدراسات التي تتناول مظاهر الثقافة الشعبية عندنا من منظور انتروبولوجي تقليدي. هذه الصعوبة تنطبق على موضوعنا هذا، فرغم وجود أبحاث متفاوتة الأهمية حول مظاهر الثقافة الشعبية في سوس خاصة والمغرب عامة، فإن منطقة أكادير بحدودها الادارية المذكورة لم يحظ جسدها الثقافي (الشعبي) بأي اهتمام، وربما يرجع هذا إلى الرؤية الواحدية لسوس كمنطقة ثقافية واحدة، أو يرجع إلى اعتبار هذه المنطقة فقيرة ثقافيا أو «لا ثقافة لها»، أو يرجع هذا إلى أن المنطقة لم «تنجب» بعد مثقفين يعُون فضاءهم وذاتيتهم الثقافيتين، مثلما انجبت مناطق سوسية أخرى مثقفين اهتموا بتأريخ مناطقهم ثقافيا، قديما وحديثا.

فإذا أخذنا محمد المختار السوسي كنموذج المثقف المحلي الذي خصص جزءا كبيرا من أبحاثه لتاريخ الثقافة في سوس، نجد أن حظ الثقافة الشفوية ومظاهر الثقافة الشعبية بصفة عامة في أبحاثه قليلة من جهة، وذات نظرة شمولية تنطبق على سوس كلها أحيانا، أو تنطبق على بعض حواضرها مثل تارودانت (عادة الزواج) فقد

---

(5) انظر بالنسبة للرؤية الأولى : الايديولوجية العربية المعاصرة، عبد الله العروي، ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة بيروت ط 1 ــ ص، ص 156 ــ 157.

وبالنسبة للرؤية الثانية المضادة : النقد المزدوج، عبد الكريم الخطيبي وكذلك محمد بنيس في موضوع لـ«مساءلة الحداثة» مج الكرمل ع 12.

وصف المختار السوسي بعض هذه المظاهر مثل عادات الزواج والولادة والختان والعقيقة وعاشوراء وعيد المولد النبوي، والطبخ، وبعض الطقوس والألعاب والنوادر والحكايات، موزعة بين أكثر من كتاب[6]، ولكن هذه المظاهر، كما قلت معممة على سوس، ولكن هذه الملاحظة لا تنال من أهمية المجهود الجبار الذي قام به المختار السوسي في مجال التأريخ لسوس خصوصا التاريخ الثقافي المكتوب والشفوي معا، ومما يزيد من أكبارنا لهذا الباحث استشعاره خطورة الموضوع وشعوره بأن المشروع يحتاج إلى عمل جماعي متضافر متسلسل يواصل فيه الخلف ما توقف عنده السلف، أو يستكشف ما لم يكتشفه، فالمختار السوسي الذي ركز أبحاثه على البادية السوسية ضمن مشروع التاريخ لبادية المغرب كلها، يخاطبنا نحن أخلافه طالبا منا أن نواصل هذه المهمة، «... يجب على من وفقه الله من أبناء اليوم أن يسعى إلى إيجاد المواد الخام في كل ناحية من النواحي التي تندثر بين أعيننا اليوم، وما ذلك إلا بإيجاد مراجع للتاريخ يسجل فيها عن أمس كل ما يمكن من الأخبار والعادات..»[7].

نفس الملاحظة تصدق على الأبحاث المعاصرة التي قام بها الباحثون الشباب سواء في إطار جمعيات ثقافية أو في إطار الجامعة المغربية خصوصا جامعة محمد الخامس، إذ تتركز البحوث على بادية سوس خارج المجال الحضري لأكادير الكبرى.

أمام هذه الوضعية ليس أمامي من اختيار سوى الانطلاق من نقطة الصفر للقيام ببحث في الميدان معتمدا على المشاهدات العينية والشهادات الشفوية، على أني سأحاول الاستفادة من بعض الأبحاث التي تتماس مع موضوعي كأطر نظرية يستأنس بها في المقارنة بين مظهر وآخر متباعدين مكانيا أو زمانيا، كما يستعان بها على معرفة أصول هذه المظاهر ورصد تطورها بالمقارنة مع تلك الأصول.

3 ــ خصوصيات منطقة البحث :

قبل الدخول في صلب الموضوع أرى من المفيد أن أشير إلى بعض الخصوصيات البشرية التي تميز المنطقة عن غيرها من مناطق سوس خاصة والمغرب عامة، ويمكن إجمال هذه الخصوصيات في التشكيلة الاتنوغرافية للمنطقة، ويحفزني في التأكد

(6) انظر : «المعسول» جـ 1 ص.ص 32 ــ 44، و «خلال جزولة» جـ 1 ص 26.
(7) المعسول جـ 1. فصل «بين الأمس واليوم».

على هذه الخصوصية الشعور بأهميتها كعنصر للتحليل في مرحلة ما بعد الوصف، أي مرحلة التأويل. ويمكن تفصيل هذه الخصوصية في الملاحظات الآتية :

تتميز المنطقة بكونها مركز استقطاب هجرات بشرية متعددة زمانيا ومكانيا، وإذا كانت عملية التأريخ لهذه الهجرات من اختصاص المؤرخ فإني أكتفي هنا بالإشارة إلى أمثلة مستمدة من المشاهدة والشهادة الشفوية : هجرة البدو الصحراويين المتواصلة إلى اليوم من جنوب المغرب في فترات الجفاف بحثا عن الكلأ، والتي تنتهي إلى الاستقرار في بعض المناطق الغابوية والرعوية مثل غابة «أدميم» بآيت ملول حيث تستقر الآن تجمعات بشرية صحراوية منحدرة من قبائل أولاد بوعيطة وآيت الحسن، وآيت أوسى، وازركيين.. أو في مناطق حضرية يشكلون فيها أحزمة من الخيام أو مدن الصفيح كما هو الشأن في حي الخيام وأجزاء من حي أنزا وامسرنات بمدينة أكادرير.

ــ هجرة اليد العاملة الفلاحية والصناعية من مناطق في الأطلس الكبير أو شماله خصوصا من إيمي نتانوت وحاحا واداوتنان وعبدة والشياظمة، إضافة إلى مناطق حضرية شمال الأطلس كمراكش والصويرة وآسفي والبيضاء للعمل في مختلف القطاعات الاقتصادية النشيطة بالمنطقة كالبناء (حاحا ــ ايمنتانوت) والمزارع ومعامل التلفيف والتصبير (عبدة الشياظمة بعض الصحراويين)، ومرافق الميناء (عبدة الصويريون)، والقطاع السياحي (المراكشوين البيضاويون الطنجويون)، هذا إلى جانب هجرات داخلية تنطلق من الأطلس الصغير (تفراوت، تنالت، انزي، ايت باعمران، الساحل، لخصاص...) أو من المناطق المجاورة (هشتوكة، مسكينة، هوارة) وأغلبية المهاجرين من هذه المناطق يمارسون العمل التجاري.

ــ هجرة أسر جنود القوات المسلحة الملكية المرابطة في الصحراء، واستقرار الكثير منها في هذه المنطقة، إلى درجة تخصيص أحياء كاملة لبعض هذه الأسر مثل حي الشهداء بآيت ملول.

ــ ان هذه الهجرات قد خلقت تغييرا في الوضع الديموغرافي بالمنطقة، يتمثل في بروز مناطق سكنية جديدة، خصوصا في المراكز القروية الكبرى (آيت مللول، الدشيرة، بن سركاو، تيكيوين) أو المراكز الحضرية (أكادير إينزكان)، وبالتالي خلقت واقعا اتنوغرافيا تعبر عنه التصنيفات التي تصدر من سكان المنطقة أنفسهم : عربي، عروبي، شلح، ابودرار صحراوي، عريبي، جكني...

كما خلقت هذه الهجرات واقعا لسنيا، وبالتالي ثقافيا، متعددا : ففي المنطقة توجد لغتان شعبيتان للتواصل هما العربية الدارجة والأمازيغية، وضمن كل لغة توجد لهجات تتعدد بتعدد العناصر البشرية المهاجرة المذكورة إلا أن كلا من اللغتين تتعرض تدريجيا لعملية تغيير تمس خصائصها الصوتية والنبرية والتركيبية والمعجمية لتصبح في نهاية الأمر لغة عربية دارجة أكاديرية أو لغة أمازيغية أكاديرية. وخير مثال على هذا منطقة آيت مللول حيث تتواجد جميع عناصر هذه التشكيلة اللسنية ــ الثقافية، فنجد قرى تتكلم العربية (آيت مللول ــ دوار العرب ــ الخيام، العزيب بنعنفر، الخميس)، لكن عربيتها متأثرة بالأمازيغية نبريا ومعجميا وتركيبيا مما جعلها مضرب المثل في فقدان «الهوية» ومحط تندر من طرف التجمعات المجاورة التي تتكلم الأمازيغية (المزار، قصبة الطاهر، تيوهمو، الجرف، تراست، الدشيرة بن سركاو، أزرو تيمرسيط، تينحمو...) لكن هذه بدورها محط تندر من طرف المهاجرين الأمازيغ من الأطلس الصغير والكبير، لعدم «صفائها».

إن هذه الخصوصيات تجعل عملية تقسيم مظاهر الثقافة الشعبية بالمنطقة متعددة المنظور، : إذ يمكن تقسيمها من منظور اتنوغرافي إلى مظاهر «أصلية» مغربية، ومظاهر «دخيلة» إفريقية وردت من جنوب الصحراء أو السودان المغربي... أو من منظور لسني يميز بين مظاهر ثقافية امازيغية، ومظاهر ثقافية عربية أو معربة، أو من منظور تاريخي خطي حيث نميز بين مظاهر ثقافية قديمة ومظاهر ثقافية جديدة، أو من منظور انتروبولوجي حيث التمييز يتم على ضوء العقليات التي تنتمي إليها هذه المظاهر من خلال منظومة رموزها الدالة.

غير أني سأعتمد في بحثي هذا المنظور التاريخي الخطي مميزا بين مظاهر ثقافية قديمة وأخرى جديدة.

مظاهر الثقافة الشعبية بأكادير الكبرى :

سأتناول مظاهر الثقافة الشعبية بأكادير الكبرى على ضوء التقسيم التاريخي المذكور، مميزا بين المظاهر القديمة والمظاهر الجديدة، ولكني مضطر أن أتناول المظاهر التقليدية نفسها على ضوء الاستمرار أو الانقراض مقسما إياها إلى مظاهر مستمرة ومظاهر منقرضة، وحيث إن التركيز سيقع على الأولى، فإني أكتفي بالنسبة للأخيرة بإشارات.

1 ـ المظاهر القديمة المنقرضة :

أ ـ الفنون : هناك مجموعة من الفنون الشعبية التعبيرية انقرضت في المنطقة، بعضها انقرض قبل الاستقلال وبعضها انقرض بعَد الاستقلال، فمن الفنون المنقرضة قبل الاستقلال رقصة أحواش التي تصفها الشهادات الشفوية (من آيت مللول) وصفا يجعلها نسخة طبق الأصل لأحواش السوسي، حيث تجري الرقصة في أسايس بين صفّ من الرجال وصف من النساء يرددون أهازيج تدور حول الغزل والهجاء على إيقاع آلون (البندير).

كما انقرضت رقصة سَاُبوك، وهي رقصة تتم في إطار جماعي أقل عددا من أحواش، وهي من حيث الزمن غير مرتبطة بمناسبة أو موعد، وتجيء غالبا في الليل خارج الدور، وتنظم على شكل حلقة في وسطها راقص أو إثنان يرقصان على نغمات البندير والوتر أو ما يقوم مقامهما (صفيحة معدنية، وترسلكي...) والنص اللغوي المصاحب للايقاع متنوع الموضوع، وغالبا ما يكون الموضوع تندرا على ـ أو هجاء شخص أو عائلة محلية، مثل هذا المقطع :

ديكّــي ديكّــي ديكــــي ديكّــــي واهْــــــدي
وكّلـــغ فـــلاك ربي آمبـــارك نهنــــــدي

(ديكي ديكي ديكي... شكوتك لله يا مبارك هندي ـ مبارك هندي شخص واقعي من أسرة آيت هندي بآيت مللول).

ومن الفنون التي انقرضت بعد الاستقلال رقصة كناوة المصطنعين والتي سأتناولها بالتفصيل لاحقا.

ب ـ عـادات وطـقـوس :

من العادات والطقوس التي انقرضت في هذه المنطقة :

ـ عصيدة يناير (تكّلا نيناير)، وهي عبارة عن احتفال برأس السنة الفلاحية بواسطة وجبة عصيدة تتعشى بها كل أسرة ليلة فاتح يناير، وتكون العصيدة محشوة بحبات أركان (أقاين) أو عجمات التمر (أغرمي)، ويتفاءل الآكل بمصادفته هذه الحبات، ويستقرىء حظه من خلال عددها.

حفلة الكرينة : (تاكوطيت) ويستفيد منها الأطفال الذكور الذين تحلق رؤوسهم في سن معينة (من الثالثة حتى السابعة) ويترك جزء من شعر الرأس

غير محلوق ليكون ذؤابة (تاكوطيط ــ كرينة ــ كطاية)، وبعض الأسر تجري هذه الاحتفالية في بعض الأضرحة ضريح سيدي ميمون بآيت مللول.

استبدال أسنان الرضاعة : تجري عملية استبدال أسنان الرضاعة في جو طقوس خاص، إذ يراقب أحد الأبوين، خصوصا الأم، عملية خلع السن وطريقة خلعها مع توجيهات خاصة للطفل مثل دفن السن في مكان أمين، ومخاطبة الشمس بهذه العبارة : «فيغام آتافوكت آخس أو غيول، فيبي ويزْ نكض = أعطيتك أيتها الشمس سن حمار، فأعطيني سن غزال».

قربان النهر : كان سكان المنطقة المجاورون لوادي سوس (آيت ملول، آزرو، الجرف، تاراست، تيكيوين) يقدمون لنهر وادي سوس قربانا يتمثل في ثور أسود يذبحونه على ضفة النهر أثناء الفيضان غير العادي رجاء أن يعود النهر إلى «داره» أي إلى مجراه العادي.

الحفلات التنكرية : تجري هذه الحفلات بمناسبة عيد الأضحى ويسمي المتنكرون «بوجلود» (بولبطاين في الشمال المغربي) ويرتدي «بوجلود» جلود الحيوانات المذبوحة في العيد، خصوصا جلود الضأن ويطوف في الأزقة وخلفه موكب من الأطفال والرجال. ويرغم المارة على تقديم «هدية العيد» التي تكون غالبا نقودا. كما يقتحم الدور من أبوابها أو سطوحها ليحصل على هذه الهدية في صورة لحم القديد أو السكر. ومن أجل حصوله على الهدية يستعمل العنف، وذلك بضرب غريمه بحوافر الحيوان الذي يرتدي جلده، أو إرغام غريمه، في حالة عدم توفره على نقود ــ أن يملأ حفيرة بالبول. ومثل بوجلود، فريق آخر من المتنكرين الذين لا يتنكرون بجلود الحيوانات بل يستعملون أقنعة ويرتدون ألبسة غريبة، ويسمون ايصوابن، ويظهرون في عاشوراء، لنفس الغاية، ويسمون بعربية آيت مللول «عيكّوكّ».

د ــ ماء عاشوراء : هذه احتفالية خاصة بعيد عاشوراء تتحول معها قرى المنطقة إلى فرق متحاربة بالماء. فالرجال يحملون أواني مليئة ماء ويطوفون في الأزقة بحثا عَمَّنْ يرشوه، والنساء فوق السطوح يرصدن المارة ليفرغن عليهم الماء، وغالبا ما تنتهي هذه الاحتفالية بنزاعات ومشاجرات.

هـ ــ الفنون الحكائية : (دمين) من أهمها القصص التي يحكيها الآباء، خصوصا منهم الأمهات، للأطفال، ويقوم هؤلاء بدورهم بإعادة حكاياتها لبعضهم

في إطار تجمعات خاصة لهذا الغرض، ويتميز في الحكاية باقتصاره زمنيا على الليل سواء من طرف الآباء أو من طرف الأطفال. أما من حيث المكان، فان «أعريش» = (الكشينة = المطبخ) هو المكان الذي يختار غالبا للقصص وذلك في إطار تحضير وجبة العشاء وإلهاء الأطفال قصد الحيلولة دون نومهم قبل تناول وجبة العشاء. أما حكايات الأطفال فيما بينهم فتتم خارج دور السكنى في اسايس حيث يتجمعون في زاوية جالسين متداخلين فيما بينهم، ويضعون في الزاوية (تيغمرت) القصاص المتوفر على مادة حكائية، وتفتتح جلسة القصص ببعض الشعارات التي تختلف من منطقة إلى أخرى داخل فضاء أكادير الكبرى وذلك تبعا لتعدد اللغة المذكور. ففي آيت مللول مثلا يكون شعار الافتتاح : «حاجيتكم ماجيتكم، كلت عشايا وجيتكم» وعند نهاية الجلسة يقوم الأطفال الكبار بمصاحبة الصغار إلى دورهم، نظرا لأن الأخيرين يتأثرون تأثرا سلبيا ببعض الحكايات التي يسمعونها.

2 ــ مظاهر الثقافة الشعبية المستمرة :

قبل استعراض هذه المظاهر أود أن أثير بعض الملاحظات حولها : فمن حيث النسق التعبيري، يلاحظ أن جل هذه المظاهر تجمع بين النص اللغوي والنص الحركي، والنص الموسيقي، أي أنها تجمع بين الغناء والرقص والعزف. غير أن النسق الحركي (الرقص) هو النسق المهيمن على جل هذه المظاهر.

كما أننا نلاحظ ان هذه المظاهر يتم أغلبها في إطار طقوسي يُحيل إلى الدين أو الأسطورة، وتعبر كلمة «المعروف» عن هذا الاطار، وهي المرادف لكلمة «وعدة» خارج سوس[8]. وكلمة المعروف في الثقافة الشعبية بسوس عامة ذات بعد ديني، إذ تقوم عمليا على الوفاء بـ «ندر» ما من خلال مأدبة تقام في ضريح أو مسجد أو زاوية أو ما يرمز إلى الضريح والزاوية، وهكذا يتعدد «المعروف» بتعدد فضاءاته : معروف سيدي فلان، معروف عساوة، معروف كناوة (يسمكان) معروف الرما، معروف الجامع (المعروف نتمزكيدا)، معروف النساء (المعروف نتمغارين).

المقصود بهذه الملاحظة هو الإشارة إلى الطابع المزدوج لهذه المظاهر الثقافية، فإذا أخذنا نموذج عيساوة مثلا، فإن الرقصة تتم تحت شعار «معروف عيساوة» ولكن كلمة «المعروف» لا تلغي عنصر الفرجة والاحتفال.

(8) ادمون دوتي. ص 324.

أما أهم المظاهر التي سأتناولها بالوصف في هذا البحث فهي : عيساوة، كناوة، الرما وهي مظاهر تتم في إطار «المعروف»، ثم فرحة آيت المزار، والكدرة، وفرجة النساء، وتتم خارج إطار المعروف.

أ ــ عيساوة (ءيعيساويـن)

تجري احتفالية عيساوة بأكادير الكبرى خلال فصلي الصيف والخريف، وفق نظام تداولي من دوار إلى آخر، ويستغرق الحفل ثلاثة أيام كحد أدنى (في قصبة الطاهر يستغرق الحفل حوالي أسبوع). وينقسم الحفل اليومي إلى فترتين، مسائية تمتد بين الظهر والمغرب، وليلية تبدأ بعد العشاء إلى وقت متأخر من الليل.

يبتدىء الحفل بطقوسية الفدية (الذبيحة) التي تقام في مكان خاص يكون غالبا قرب المقبرة أو المسجد، وتتم هذه الطقوسية في إطار جماعي يشكله موكب الفرقة العيساوية (الطايفة) وجمهور «الزوار» على أنغام خاصة. ويعقب حفلة الذبيحة طواف في أرجاء القرية لجمع «الزيارات» (الصدقات) ليعود الموكب إلى دار المقدم التي قد تحمل أثناء فترة الاحتفال إسم «الزاوية». وتجري الحفلة الأولى في نفس اليوم بعد العشاء، ويكون اسايس عادة هو المكان الذي يجري فيه الحفل : (أسايس ساحة تتوسط كل قرية في سوس) خاصة للتجمعات والاحتفالات. غير أن أسايس يحمل أثناء حفل عيساوة اسما آخر هو «الگور» (المقام)، أي مكان خاص محجوز لشيخ الفرقة. ويقسم الكور إلى ثلاثة مواقع، موقع خاص بالطايفة (أعضاء الفرقة)، وموقع خاص بالرجال ــ الزائرين ــ المتفرجين، وموقع للنساء ــ الزائرات ــ المتفرجات : وبينما المتفرجون يقفون، تكون المتفرجات جالسات، ويتوسط الجميع ساحة تجري فيها الرقصة.

ينقسم الحفل إلى عرضين، عرض للفرجة، وعرض للزيارة.

الفرجة : تنقسم الطايفة إلى مجموعتين، الأولى مجموعة العزف بواسطة الطبول (ءيكَانكَاتن)، والبنادير (ءيلُّونا) والغيطة، أما المجموعة الثانية فتتكون من الراقصين، وتبتدىء الرقصة بـ «تحضيرة» تكون عبارة عن أهازيج صوفية يخاطب فيها الهازجون الله أو النبي أو شيخ الطائفة (سيدي بنعيسى، مولاي بغداد، مولاي عبد القادر، مولاي مكناس، مولاي أحمد ...) وذلك في انتظار أن يهيء الراقصون أنفسهم فينتظمون في صف واحد أو أكثر (حسب العدد أو حسب مساحة الكَور) ثم

يلتحق الغياطة (العازفون بالشبابة) بالهازجين، ويتبعهم باقي العازفين، ثم يسكت الهازجون (انقطاع النص اللغوي)، ثم يتحرك الراقصون.

تبدأ الرقصة بطيئة منسجمة مع بطء الايقاع في البداية، وتقتصر حركة الجسد في هذه اللحظة على تلثي الجسد السفليين، إذ تتحرك الأرجل والأيدي إلى الأمام والخلف في مجال نصف دائري، ثم تتغير وتيرة الايقاع من البطء إلى السرعة فيتغير إيقاع الرقصة بدورها من اللين إلى العنف، وتنتقل الحركة إلى الرأس، ليصبح الجسد كله متحركا، ثم يقع التركيز على الرأس، فتبدأ الأطراف الأخرى في التراخي التدريجي حتى التوقف تاركة الرأس وحده يتحرك بعنف إلى الأمام والخلف، وهنا تصل الرقصة إلى غايتها وهي «التحييرة» فيقال عن الراقص انه (حير ــ ءيحير). ويعبر عن بلوغ هذه المرحلة بعدة مسلكيات منها :

ــ اختراق محيط الكَور بحثا عن شجر الصبار (ءاكناري) من أجل مضغه أو الاستلقاء عليه.

ــ جلب النار على هيئة مشاغل خشبية يولجها الراقص في فمه وهي ملتهبة، ويحرص على بقائها ملتهبة وذلك باستعمال وسائل تؤججها كالبنزين أو غاز الإنارة أو الكحول أو الشمع.

ــ طعن الرأس بأدوات حادة كالخنجر أو خدشه بالأظافر وذلك لإسالة الدم.

ومن الملاحظ أن الراقصين الذين يطعنون رؤوسهم يهيئونها مسبقا لهذه العملية وذلك بحلق شعر الرأس حتى يكون الدم واضحا للعيان عند سيلانه.

ــ اكل اللحم نيئا خصوصا الدجاج والماعز. ويتعمد بعض المتفرجين إطلاق الديكة لحظة «التحييرة» ليتلقفها العيساوة ويمزقوها ويمضغوا أشلاءها دون تمييز، ويقال إنهم يفعلون بالماعز مثلما يفعلون بالدجاج في قرى أخرى مثل قصبة الطاهر.

ــ شرب الماء المغلي في الغلاي (لمقراج).

وفي لحظة «التحييرة» يكون الكَور كله، عيساوة وزائرون، (أو هكذا يفترض). في حالة مشاركة مباشرة أو غير مباشرة في الجو الطقوسي السائد فالمشاركة المباشرة تتمثل في تسلل بعض المتفرجين من الذكور إلى داخل الحلقة للاندماج مع الراقصين، وقبل الارتباط بالصفر يتجه المشارك صوب الجوقة فيسجد شابكا يديه خلف ظهره، ثم يقوم بنفس الحركة تجاه المتفرجين طالباً «التسليم» (التسليم باللغة

المحلية هو إعلان الخضوع والتواضع)، ثم يقوم ليلتحق بالراقصين الذين يمكن أن يقبلوه أو يرفضوه، ويعبرون عن الرفض بعدم فك الارتباط بالأيدي وعدم مد اليد للمريد الجديد، وفي حالة الرفض يكون عليه أن يرقص منفردا.

ــ أما مشاركة النساء فتتم من موقع جلوسهن دون الاختلاط بالرجال. وتقوم النساء بمهمة مراقبة المرأة التي حيرت «أو شربها العفو» (ء يسوات لعفو) كما يقولون، فينصبن فوقها غطاء من حائكها الذي تتغطى به، ويمنعنها من الخروج إلى الكَور.

ويفترض الكَور (المقام) طقوسية التسليم (تقديس المقام ــ التواضع لأصحابه) ليس على الراقصين وحدهم بل على الجمهور (الزائرين) أيضا، ويقتضي التسليم الامتناع عن كل حركة أو مسلكية تسيء إلى المقام، مثل الضحك أو الابتسام أو المرور وسط الكَور أثناء الرقص دون خلع النعلين، كما يمنع مرور الحيوانات خصوصا الكلاب والحمير.

وإذا كانت هذه الطقوسية قد بدأت تنقرض الآن، فإن الشهادات الشفوية المقدمة من طرف بعض المنخرطين في الطائفة أو المتفرجين، تصور مدى صرامة عيساوة في احترام طقوسية التسليم، ويضرب المثل في هذه الصرامة بعيساوة قصبة الطاهر وتماعيت حيث يحكون ان الكلب أو الحمار إذا حدث ان اخترقا الكَور فإن الأول يفترس والثاني ينهال عليه عيساوة بالعض.

أما حظرالضحك أو التبسم فهو مازال قائما ولكن في بعض القرى فقط وبدرجة أقل مما يحكى بالنسبة لما مضى. وتكون عقوبة الضحك التعرض لأذى العيساوي (الراقص) الذي أبصر الضاحك، وقد لاحظت في هذا الصدد أن العيساوي يهجم على الضاحك إذا كان أصغر منه سناأو أضعف منه جسدا، أما في حالة العكس فيكتفي بالصراخ وترديد «انا بالله وبالشراع» (انا بالله وبالشرع)، وفي حالة تمادي المتفرج في تحدي العيساوي يرمى الأخير بجسده على الأرض ويمرغ وجهه بالتراب إلى أن يتدخل المقدم ليخفف التوتر بالمسح على رأس «المهتاج» وسحبه بلطف.

وعلى مقدم الطائفة يقع عبء تنظيم الحفل من مرحلة الاعداد إلى مرحلة الاختتام ومن بداية الرقصة حتى حالة التحييرة، فهو يتدخل لتنظيم صفوف

الراقصين، ومنع بعضهم من استعمال النار أو الصبار أو طعن الرأس، أو سحب من يرى عليه حالة الاعياء، كما يقرر المدة الزمنية للحفل أو الرقصة.

وعند توقف الرقصة للاستراحة، يسود الصمت الكَور إلا من صراخ وصياح الراقصين الذين بلغوا مرحلة التحييرة، والذين يتمدد بعضهم على الأرض والبعض يخر على ركبتيه مستمرا في تحريك الرأس (دلالة على رغبته في استمرار الرقصة)، والبعض يطوف مهرولا أو جاريا في وسط الكَور، والبعض يسجد أمام الجوقة باكيا أو صارخا، وعندما يلاحظ المقدم أن أحد الراقصين لم يصل بعد إلى «الحال» (قمة التحييرة) سواء كان من الراقصين الرجال أو من النساء داخل موقعهن، يأمر الجوقة باستئناف العزف.

أما الكلام الذي يصاحب هذه الحالة سواء من طرف المقدم أوالجوقة أو الراقصين فهو : الله، التسليم، الحال، آمولاي عبد القادر، آمولى مكناس، العفو... إضافة إلى صراخ خاص من طرف بعض الراقصين شبيه بالصهيل.

وتستأنف الرقصة بعد فترة استراحة تستمر بضع دقائق.

ـــ الزيارة : سبق أن قلت أن الرقصة تنقسم إلى فترتين، فترة الفرجة، وفترة الزيارة وهي الايذان باختتام الحفل اليومي، وتأتي في نهاية الحفلة المسائية والليلية معا. وغايتها جمع «الزيارات» أي الصدقات أو الهبات من الزائرين (المتفرجين). وتجري الزيارة وفق الطقوسية الآتية : ينسحب الراقصون من ساحة الرقص ليجلسوا إلى جانب الجوقة. وترفع أعلام وسط الساحة يصاحبها إيقاع الغيطة وبقية أدوات الايقاع. وتفتتح العملية غالبا بتقييد شخص بحبل من يديه ممدودتين على جنبيه (التكتيفة). ويلتمس المقدم من المتفرجين فكه، ويصحب هذا الطلب دعاء : «ايفوكو ربي تموكريست نوانا تيفوكان = الله يفك من فكو = فك الله عقدة من فك رباطه». ويتناوب المتفرجون على الساحة فرادى أو مجموعات، وكل وافد (زائر) يجلس تحت علم الطائفة ويلتحق به تحت دعاء المقدم، والجوقة تردد «آمين» ويختتم الدعاء بفاصل إيقاعي يطول أو يقصر حسب حجم الزيارة (الهبة).

وتتميز فترة الزيارة في اليوم الختامي بعرض مواد استهلاكية للبيع عن طريق المزايدة، كقطع السكر أو الشمع المسماة «البوروك» (الباروك ـــ البرك)، ويتنافس الزائرون في اقتنائها. خصوصا قطع السكر التي يبصق عليها المقدم قبل تقديمها للمشتري. وطيلة مدة أيام الحفل تجتمع الطايفة في دار المقدم، ومنها تخرج مجتمعة إلى الكَور.

ب ـ رقصة كَناوة (ء يسمكّان ـ العبيد) :

تعرف هذه الرقصة خارج سوس برقصة كناوة، وإيقاعها بالايقاع الكناوي. وعلى الرغم من أن شيخ كناوة بأكادير يحمل إسم «سيدي بو جمعة يكَناون = سيدي بوجمعة الكَناوين)[9] فإن التسمية الشائعة في سوس هي إسمكان، ويقابلها عند الناطقين بالعربية في نفس المنطقة «لعبيد» (= العبيد).

يقوم الفن الكناوي على الكلمة والإيقاع والرقصة، غير أن الكلمة جد ثانوية بالنسبة للعنصرين الآخرين، فالكلمة تصاحب الإيقاع في البداية، ثم تختفي ليبقى الايقاع والرقص. وأدوات الايقاع هي كَانكًا (الطبل).

وتقشتاوين (القراقب = الصناجات). أما الراقصون فهم مواطنون سود : غير أن هذه القاعدة قد اخترقت فيما بعد لينضم البيض إلى الفرقة. ومع انتشار الرقصة وترسخها ضمن الممارسات الثقافية المحلية، أصبح الفن الكَناوي يمارس على نطاق واسع بين المواطنين البيض مع احتفاظه بنفس الإسم (ءيسمكان). ومن هذه الملاحظة سأنطلق في تقسيم الكَناوي بأكادير إلى أصلي واصطناعي، مع الاشارة إلى أنه لا يوجد مصطلح في القاموس المحلي يشير إلى هذا التقسيم : بل هناك مصطلح واحد هو ءيسمكان ـ العبيد.

تمارس رقصة الكَناوي الأصلية من طرف الملونين المحليين عامة، والذين كانوا عبيدا لبعض سكان المنطقة، ويسمح لهؤلاء العبيد في كل دوار يتواجدون فيه بعدد ملحوظ، بإقامة «معروفهم» السنوي رجالا ونساء، ويقوم المالكون (السادة) أنفسهم بتمويل نفقات «المعروف» من خلال عملية «الزيارة». ويقام معروف كَناوة بأكادير في فصل الربيع عادة، ويجري على مستويين : مستوى مركزي جهوي في ضريح سيدي بوجمعة يكَناون الموجود في قصبة أكادير (أكادير أوفلا)[10] ومستوى محلي خاص بكل دوار أو مركز حضري، وعلى عكس عيساوة الذين لاحظنا تواجدهم يقتصر على المراكز القروية والدواوير، نلاحظ أن كناوة يتواجدون حتى بالمراكز الحضرية مثل انزكان وأكادير (قبل الزلزال).

(9) قمت بدراسة خاصة حول الفن الكَناوي المغربي والسوسي حيث بحثت أصل التسمية وعلاقتها باللغة الأمازيغية المغربية تحت عنوان «تأملات في فن الكَناوي» انظر ملحق جريدة المحرر ع 59 بتاريخ 19 أبريل 1981.

(10) يقام معروف جهوي مماثل في ناحية آيت باها بالأطلس الصغير يحمل إسم لالا تعلات.

يجري حفل كناوة وفق الطقوسية الآتية : تقديم الفدية الحيوانية (الذبيحة) وهي غالبا ثور، وتجري عملية الذبح في مكان خاص يسمى لالا ميمونة، وهو عبارة عن مكان خاص محاط بحاجز من الأحجار (ءاغرام) وفي وسطه شجرة أركان أو شجرة السدر، وإذا كان مقام لالا ميمونة (الخالي من القبر)، يوجد بكل المناطق التي تقام بها حفلة كَناوة، في أكادير، فإن بعض المناطق تتميز بوجود مقام ثان هو مقام «سيدنا بلال»، كما هو الشأن في آيت مللول، وهو بدوره مكان خال من الضريح لا توجد به سوى شجرة أركان واحدة.[11].

وإذا حصرنا مجال الوصف في آيت مللول كنموذج، نلاحظ أن كناوة لايقتصرون يوم الافتتاح على لالا ميمونة، بل يتجهون مباشرة بعدها إلى سيدنا بلال حيث يقومون برقصة خفيفة إلى غروب الشمس ثم يعودون إلى الدوار حيث يستأنف الحفل بعد العشاء في اسايس مدة ثلاثة أيام مقسمة إلى فترة المساء وفترة الليل.

ويمكن تقسيم الرقصة الكَناوية هنا، من خلال تطورها، إلى مرحلتين تاريخيتين : مرحلة اشتراك المرأة الكَناوية (تاوايا ــ الخادم ــ الأمة)، حيث تخبرنا شهادة شفوية من آيت مللول ان رقصة المرأة الكَناوية تسمى (كاسّا) بتشديد السين، وهي تسمية ليست عربية ولا أمازيغية وتشارك الكَناوية في كاسّا باستعداد خاص يتمثل في ظفر شعر الرأس على الطريقة الافريقية، وذلك بتقسيم فروة الرأس إلى ظفائر كثيرة (تيوكوطاط الكَرينات)، تكون كل ظفيرة مزينة باصداف وخواتم فضية، كما تتقل باقي الجسد بحلي مستعارة من سيداتها (لالياتها بتعبير آيت مللول ــ إيسْتْ لاَلاَّسْ بالأمازيغية المحلية).

أما المرحلة الثانية فهي مرحلة اقتصار الرقصة على الرجال دون النساء. ولم نستطع أن نحصل على تاريخ مضبوط لتوقف المرأة الكَناوية عن المشاركة. فبعض الشهادات الشفوية تتحدث عن تاريخ «الفدي» أي تحرير العبيد بقرار رسمي من الدولة المغربية، وبعض الشهادات تتحدث عن سنوات قبيل الاستقلال. أما الجو التنظيمي الذي تجري فيه الرقصة، فهو جَوٌّ مطابق لما رأينا عن عيساوة : أي التنظيم الحلقي الذي يتحول بموجبه اسايس إلى كَور، موقع إلى ثلاث مواقع. إلا أن الفريق

(11) نفس الظاهرة نجدها في مناطق خارج أكادير كما هو الشأن في منطقة تيكزيرين وتمنار بحاحا حيث توجد لالا ميمونة وسيدنا بلال معا.

الكَناوي يقف كله وسط الحلقة (الساحة)، عازفين وراقصين، فالعازفون بأدوات الايقاع المقتصرة على كَانكا (الطبل) يقفون في صف مواجه للراقصين الذين يوقعون في نفس الوقت بواسطة تقشتاوين (الصناجات)، ويتحرك الصفان في الساحة ذهابا وإيابا إلى الوراء والامام.

وتتركز حركة الرقص في البداية على الأرجل من الركبة إلى القدم، وتكون في هذه المرحلة خفيفة منسجمة مع بطء إيقاع الطبول مصحوبة بأصوات غامضة جلها أصياح، لا يكاد المستمع يميز منها إلا قليلا مثل «والالا على بينا»، «والنادي يانا»، ثم يتغير إيقاع الرقصة بتغير إيقاع الطبول فتمتد الحركة إلى بقية أجزاء الجسد، فيثنى الراقص النصف الأعلى من الجسد إلى الامام (هيئة جلوس) دافعا رجليه، كلا على حدة بالتناوب، في الفراغ متكئا على رجل واحدة، محركا الرأس حركة دائرية متدرجة في السرعة، وفي هذه المرحلة تصل الرقصة مرحلة «الجذبة» أي غياب الوعي.

أما موقف المتفرجين فهو سلبي بالمقارنة مع موقفهم من رقصة عيساوة، فالمشاركة تقتصر على رمي كَناوة بباقات «لحباق» (الريحان)، التي يزين بها كناوة علمهم وطبولهم وعمائمهم وأحزمتهم. وتنتهي كل فترة رقص بالزيارات كما عرفناها عند عيساوة.

الكَـنـاوي المصطنـع :

سبق أن أشرت إلى الانتشار الواسع للرقصة الكَناوية خارج مجال أصحابها الأصليين (الزنوج)،وقد أفرزت سعة الانتشار هذه ظاهرة «كَناوة المصطنعين» الذين يحملون نفس الإسم «ءيسمكان ـــ العبيد»، ويتعلق الأمر ببعض سكان مناطق أكادير الكبرى الذين ينتهزون الجو الاحتفالي الذي يقترن بعيد الأضحى (بوجلود ـــ ءيصوابن)، لإقامة حفلات غير محدودة زمانيا ولا مكانيا، فهي تطول أو تقصر، وتمتد أو تتقلص مكانيا حسب عدد المضيفين الذين يتكلفون بتمويلها، ويقتصر التمويل على طعام الفريق (زردة ـــ مأدبة)، والفريق بدوره غير محدود من حيث العدد.

وتتميز رقصة كَناوة المصطنعين بخلوها من البعد الديني أو الأسطوري وتحررها من بعض قواعد الرقص المشار إليها عن الأصليين، فالراقصون مثلا لا يلتزمون بالزي الأبيض ولا يقتصرون على أدوات الطبل والقراقب بل يضيفون الدفوف

(البنادر) والكنبري والناقوس. وينقسم الراقصون إلى رجال متنكرين يطلون وجوههم بطلاء أسود يكون غالبا «لحوم — ءيكليان» (اليحموم — السخم)، أو يقنعون أوجههم بأقنعة مختلفة مصنوعة من طرف الراقصين أنفسهم (قناع العجوز — الحمار....)، ونساء «مصطنعات»، أي رجال يرتدون الزي النسائي المحلي ويسمون» تماغراتين» يقمن بالركيز، أي الرقص الذي تتركز فيه الحركة على القدمين، ولكن الراقصين يتجاوزون الركز إلى «تشطاحين» أي إرعاش الكتفين والخصر، على إيقاع كَناوي سريع.

ويتخلل هذه الرقصة مشاهد مسرحية تسمى «تّمتّيل» (بتشديد التاءين) يقوم بها غالبا شخصان يحاكيان طريقة النطق عند الكناويين الأصليين، ويكون موضوع «التمتيل» غالبا مهاجاة ساخرة بين الممثلين، تتناول الحياة العائلية والشخصية لكل منهما، ومن خلالها نقد لبعض الأشخاص الآخرين من سكان نفس الدوار[12].

والمكان الذي تجري فيه الرقصة هو أيضا اسايس وفق نفس النظام الحلقي، غير أن طقوسية الزيارة عند كَناوة الأصليين تعوض عند الاصطناعيين بتعليق الأوراق النقدية على أحزمة الراقصين خصوصا تماغراتين.

3 — معـــروف الـــرما :

مظهر ثقافي آخر يشترك مع الكَناوي والعيساوي في إطار التنظيمي الذي تدل عليه كلمة «المعروف»، ولكنه من حيث نسقية التعبير ينحصر في حركة جسمية رياضية حربية، فكلمة «الرما» هي تعديل الكلمة العربية الفصحى الرماة les tireurs، ويبدو أن أصل الاحتفالية كان عبارة عن تقديم حصص في الرمي وذلك في وسط احتفالي، غير أن هذه الاحتفالية تحولت إلى طقوسية مغلّفة بالرمز الديني أو الأسطوري، وتحولت معها فرقة الرماة إلى طائفة لها شيخها الذي يحضر حصص الرمي، والشيخ هو سيدي علي بناصر المدفون بمراكش، وتتميز هذه الفرقة بانخراط النساء فيها[13].

أما في منطقة أكادير فإن هذه الاحتفالية تقتصر على التجمعات السكنية

(12) من مواضيع هذه المهاجاة مثلا وصف عيوب زوجة كل شخص من الممثلين سواء كانت عيوبا جسدية أو أخلاقية، مع إمكانية إقحام زوجات الأخرين

(13) ادمون دوتي ن.م ص 326.

القروية، وهي الآن آخذة في التقلص، وينظم معروف الرما عادة في شتنبر أو أكتوبر، أو نونبر، أي فصل الخريف ويشترك فيه الرجال والنساء. غير أن مفهوم الرما تعرض للتعديل بالنسبة لأصله الذي عرفناه. فالمنظمون لهذه الاحتفالية يستعملون كلمة الرما بمعنى الرجال البالغين (عينازومن)، ويستعملون صيغة المفرد (الرامي) بمعنى الشخص البالغ الذي ينصرف إلى الذكر أكثر مما ينصرف إلى الأنثى. ومن مظاهر التعديل أيضا أن المشاركة في إقامة معروف الرما تشمل جميع الأشخاص الذكور البالغين في كل دوار.

يجري الاحتفال بمعروف الرما وفق الطقوسية الآتية : يتجمع موكب الرجال في اسايس صباحا استعدادا لتقديم الذبيحة، وينشدون بصوت جماعي جملة عربية دعائية : ياالله ياالله، ياعزيز ياربي»، ثم يتوجهون إلى «كَور» سيدي علي بناصر، وهو مكان يرمز إلى ضريح الشيخ المذكور، وتمتاز بعض الدواوير بتخصيص بقعة أرضية لهذه الغاية كما هو الشأن في دوار العرب بآيت ملول، حيث توجد مساحة مسيجة تتوسطها شجرة أركان تسمى لحد الساعة «كَور سيدي علي بناصر»، وفي الكَور يتم ذبح بقرة أو ثور، ويبدأ «المعروف» عمليا، ويستمر ثلاثة أيام يقضيها المحتفلون في أكل لحم الذبيحة، والاستماع إلى أحاديث نبوية من فقيه محلي أو أجنبي يستدعى لنفس الغاية، وكذلك القرآن الذي يقوم بتلاوته حفظة يستدعون من الجامع المحلي، ويخصص اليوم الأول لـ «التسكَية» أي سقي الكسكس بمرق المعروف، حيث يأتي كل «رامي» بقصعة كسكس جاف من داره إلى الكَور ليسقيه من هناك بالمرق. أما اليوم الثاني فيخصص لـ «السلكة ــ السلوكت» وهي استضافة حفظة القرآن. أما اليوم الثالث، وهو الختام فيمتاز بمشاركة النساء واقتناء «البوروك». أما مشاركة النساء فتتمثل في حضورهن كضيوف، يُحطن بالكور من خارجه، وتقدم لهن وجبة العشاء، وهي نفس الوجبة التي تقدم خلال أيام المعروف كلها والمسماة «المركَا» (المرق)، اما اقتناء البوروك (البركة) فهو عبارة عن بيع مجموعة من المواد الغذائية التي يتبرع بها الزائرون للكَور في شكل «زيارات»، ويتم البيع بواسطة المزايدة العلنية من طرف مقدم الرما الذي يعلق على كل صفقة بجملة دعائية : «الله يربحو ــ الله يغلموا آت يسربح ربي ــ آت يغلم (يغلم = يغنم). أما إيرادات هذه العملية فيخصص بعضها لخدمة «الكَور» وبعضها لمسجد الدوار.

هذه المظاهر الثلاثة من الثقافة الشعبية في أكادير تشترك في إطارها التنظيمي :

المعروف، ويمكن بتعبير آخر أن نقول إن هذه الأنساق الدلالية الثلاثة تشترك في صفة ازدواجية أو تركيبية الدال : المعروف + الرقصة عند عيساوة وكَناوة، والمعروف + الرماية (إذا اعتبرنا الأصل، أو مجرد وليمة إذا إعتبرنا الحالة الراهنة) عند الرما :

النسق التعبيري	الدال
1 — عيساوة	المعروف + الرقصة (التحييرة).
2 — كَناوة	المعروف + الرقصة (الجدبة).
3 — الرما	المعروف + الرماية (الوليمة).

أما المظاهر التي سأستعرضها فيما يلي فتتم خارج طقوسية المعروف، وهي : فرجة آيت المزار، والهضارات.

4 — فرجة آيت لمزار (الهضرت لمزار)

كلمة «لهضرت» بالأمازيغية السوسية عامة والمحلية خاصة تعني اللعب، كما تعني الفرجة. وقد ترجمت المصطلح بالفرجة نظرا لتطابق مفهوم «لهضرت» هذه مع الفرجة في العربية. فهي مزيج من المظاهر (الغناء — الرقص — المسرح)

وربطت هذه الفرجة بآيت لمزار، وهي قرية ضمن جماعة آيت مللول اشتهرت بهذا المظهر الثقافي الذي يميزها عن بقية المناطق. وتتميز فرجة آيت المزار بعدم التحديد الزماني أو المكاني. فهي تقام بمناسبة الاحتفالات العائلية للمواطنين في المنطقة، أو مناسبات وطنية، أو بدون مناسبة إذا توفر المضيف، اما المكان فيتوقف على رغبة المضيف، فتكون داره مسرحا للفرجة إذا كان متسعا لاستيعاب جمهور المتفرجين الذين يتوزعون بين ساحة الدار (ءاسراك — لمراح) وسطحها، (يتعلق الأمر بنماذج الدور التقليدية المتوفرة على هذه المواصفة)، أي في اسايس وهو الاختيار الغالب. يتكون فريق الفرجة من الرجال، ويستعمل أدوات الايقاع التالية : البندير (تالونت)، والناقوس، ويضاف أحيانا الطبل الذي يستعمل ملقى على الأرض.

وتنقسم الفرجة إلى المراحل الآتية : مرحلة الاغنية، مرحلة الرقص، مرحلة المسرح.

مرحلة الأغنية : تغني الفرقة جماعيا، وبالأمازيغية المحلية غالبا، وهي جالسة على نغمات إيقاع عيساوي أو هواري أو أحواشي سريع، ويكون موضوع النص اللغوي في الأغنية عادة غزلا أو مدحا دينيا أو نقدا اجتماعيا محليا لاذعا يمس بعض الظواهر التي تعتبر خرقا للتقاليد المحلية : مثل أغنية «الفرطيطة» (لباس يشبه الماكسي) :

أَرْكَـــازْ ءِيتُّـــوضَّا يْـــــزالْ ءِ يغْرِ ايْربِّي أنْيَاسِي ءُودْمَادُوَارُوشْ
ءُورْدْ لْمَــالْ ءَايِّــي يْــــخَصَّانْ ءَ الْفرْطِيطَة وُلَّلهْ ءورْكْمِيدْ تّاوِيغْ

ـ (توضأ الزوج وصلى ودعا الله ان يبعد عنه وجه الضربان)

ـ (لا ينقصني المال، لكني لن اشتريك أيتها الفرطيطة).

مرحلة الرقص :ـ ينضم الرقص إلى الأغنية بعد تهيىء المتفرجين نفسيا. ويقوم بالرقص وسط الساحة راقص أو إثنان يتزينان بزي المرأة المحلي، أو يتزين أحدهما بزي المرأة والآخر بزي الرجل، وتتركز حركة الجسد في الكتفين والخاصرة عند الراقص / المرأة، والكتفين والركبتين عند الراقص / الرجل (نموذج رقصة ءاهياض)، وتجري الرقصة على نمط «تامكرارازت» (ميسيسي = طائر صغير يمتاز بسرعة المشي وتحريك الذيل إلى أعلى وأسفل)، حيث يجوب الراقصان الساحة في اتجاهين. متعاكسين، وعند كل نهاية طواف يؤدي الراقص «ركزة» (رقصة بالقدمين) على صفيحة معدنية (جفنة) موضوعة أمام الفرقة الجالسة لنفس الغاية. ثم ينزل عن الجفنة ليواصل الرقص طائفا. وفي هذه الأثناء يشارك المتفرجون بالتشجيعات : النساء يزغردن، والرجال يقتحمون الحلقة لتعليق أوراق نقدية على حزام الراقص أو غطاء رأسه.

مرحلة المسرح : تسمى هذه المرحلة في اصطلاح الفرقة بـ «التمتيل» (بتشديد التاءين)، وهناك من يسميها من المتفرجين، خصوصا سكان المزار بـ «ءاعرابن» (الاعراب) انطلاقا من موضوعها الذي سنعرفه. في هذه المرحلة يتوقف الغناء والرقص، ويشغل الساحة فريق من الممثلين يتحدد عدده حسب الأدوار التي توفرها المسرحية. وينتمي مسرح الفرقة إلى النمط المسرحي المغربي السنوسي المعروف بباقشيش من حيث الموضوع وأسلوب الإخراج. فالغاية من المسرحية

تنحصر في إضحاك الجمهور ليس بالموضوع الكوميدي فقط بل بتوظيف ظاهرة التغريب في المسرح : فنوعية اللباس وطريقته ونوعية الماكياج وطريقته، وطريقة المشي والكلام... كلها تساهم في إثارة الضحك[14].

ويراعى في اختيار الممثلين ــ زيادة على موهبة التمثيل ــ بعض الموصفات العضوية المثيرة للضحك مثل شكل الوجه وقوة الصوت، والقدرة على محاكاة بعض الأصوات البشرية خصوصا صوت المرأة، أو الأصوات الحيوانية مثل النباح النباح والهدير والخوار والنهيق.

والنص المسرحي عند الفرقة غير مكتوب، ولكن موضوعه مهيأ سلفا، أما بناء الموضوع فيتوقف على موهبة الممثلين وبدايتهم، وهذا ما يفسر تفاوت حجم مسرحية واحدة تعرض أكثر من مرة، رغم وحدة موضوعها.

أما موضوع المسرحية فهو عادة نقد ظاهرة اجتماعية محلية أو جهوية أو وطنية مثل «الزواج العصري»، أو الطفل المدلل، أو الحماة، أو البدوي الساذج، أو الراعي المغفل، أو مشاجرات النساء في الحمام... ومن المواضيع الثابتة المتكررة في مسرح آيت لمزار الاحتكاك بين «أشلحي واعراب»، أي بين ابن البلد والمهاجر الصحراوي إلى المنطقة، وهذا الموضوع هو سبب تسمية مسرح آيت المزار بـ «ءاعرابن» كما ذكرت قبل قليل.

5 ــ الهضــرات (لهضرت نتمغاريـن) :

كلمة «الهضارات» بالعربية المحلية مشتقة من الجدر اللغوي الذي سبق أن أشرنا إليه وهو لهضرت، وتسمى بالأمازيغية المحلية لهضرت نتمغارين : وهي ظاهرة معروفة في المغرب وسوس حيث تتم في استقلال عن الرجال، وهي عبارة عن أغان جماعية تتخللها رقصات فردية أو ثنائية أو جماعية، تنقسم تبعا لفئات الأعمار إلى ثلاثة أنواع : نوع خاص بالبنات (لهضرت نتفرخين ــ لهضرا د طفلات)، ونوع خاص بالنساء في عمر الشباب (لهضرت نتمغارين) ونوع خاص بالعجائز (لهضرت نتفقيرين لهضرا د لفقيرات).

النوع الأول خاص بالفتيات غير المتزوجات بعد، وهو غير محدود لا زمانيا ولا مكانيا، ويتم بصفة جماعية اما بأدوات إيقاع حقيقية (البندير الناقوس التعريجة)

---

(14) هذه النصوص من المنطقة اللسنية العربية في آيت مللول.

أو بما يعادلها من صفائح معدنية (ءيقجدون)، وتودع كل فتاة هذا النوع من اللعب في اليوم الثالث من زواجها المسمى يوم البنات (نهار لبنات ــ آس نتفرخين) الذي يخصص لأغاني ورقصات فتيات الدوار بين يدي العروس.

أما النوع الثاني فيختص بالنساء المتزوجات أو من في حكمهن، ويرتبط زمانيا بالأفراح والحفلات العائلية، ومكانيا بالبيت الذي تقام فيه هذه الأفراح والحفلات. وقد مر هذا النوع بدوره بمرحلتين من التطور : المرحلة الأولى كانت الهضارات من النساء المدعوات للحفل والمسميات بالرزافات إيدمو ترزيفت (تارزيفت بالأمازيغية هي الهدية التي يحمل المدعو للحفل)، أما المرحلة الثانية فهي تكون فرق خاصة من النساء المحترفات لهذا النوع من الفرجة.

تجري هذه الفرجة على الشكل التالي : بعد تناول المدعوات وجبة المأدبة (ترمت لفرح)، تقوم مجموعة من النساء إلى وسط الدار (ءاساراك) أو أقصى غرفة من غرف الدار فيبدأن فرجتهن بترديد مقاطع غنائية بكيفية جماعية وبوتيرة متباطئة في البداية في انتظار تهييء الجو وإدماج المتفرجات في هذا الجو، ثم يضاف الايقاع إلى الكلام المردد، بواسطة أدوات تكون غالبا : البندير والناقوس، وهذا الأخير يكون «صينية» (طبلا) نحاسية أو قنينة زجاجية (لقرعا ــ تلبطات) ينقر عليها بقضيبين حديدين دقيقين (ءيمسمارن نكباب)، وقد يستعان بوسائل أخرى كالموائد الخشبية (لميدا ــ لمرفع)، والتصفيق، ثم تقوم النساء بالتناول لأداء رقصة تسمى الركزة» وسط حلقة ضيقة.

وإذا كانت الركزة في الأصل هي تركيز الحركة في القدمين وإحداث إيقاع منتظم وعنيف بهما على الأرض، فإن الركزة عند الهضارات تتجاوز القدمين إلى بقية أجزاء الجسد، إذ تشمل الخاصرة والكتفين واليدين اللتين تمدان معا وتدوران نحو اليمين واليسار، وتنظر الراقصة إلى الأعلى وهي تصفر تصفيرا خفيفا، أو تلعب بلعابها كما لو تريد أن تبصق.

أما كلمات الأغاني المصاحبة لرقصات الهضارات فتدور حول مواضيع متعددة مثل الغزل والمدح والنقد الاجتماعي، وهذه نماذج من النصوص اللغوية في أغاني الهضارات[14]

الـغـــزل :

زيـــــــن للي فلمـــــــــــراح عينـــي مـــا كَـــادا علـــيك
الشيرادكــــــــي الركيـــــــــة والا يتوبـــــا لا يتوبـــــــا[15]

النـقـد الاجـتـمـاعـي :

سير آللي كَـــال في كلمـــه دعيتـــــــــو لله تعـــــــالى
وايلي فين دوكلي كَالو هالـيك عود الحملا ما يرير لفاخر يالالا[16]
ميمتي يا حنا مللي كنت مريضة لا حـــــــد سال عليـــــــا
وانبـــــــاذم العـــــــــــالي عطـــي تـــيساع لـــــداري[17]

الـمـــدح :

آمـــــــول الدارودويريـــــــــــــة سيدي حل لي نشوف فراجة[18].
لالا تواعـــــــلات آهيــــــالالا ساكنـــــــة فالجبـــــــــال[19].

على أن التطور الذي لحق النص اللغوي لأغنية الهضارات يتمثل في إعادة أداء أغان شعبية مغربية عربية أو أمازيغية مسجلة أو مبثوتة. بالإضافة إلى أن نصف حصة الحفل يستغرق موضوع المدح بعد تحول الظاهرة إلى احتراف، فقد دخل فن الهضارات سوق تسجيل الاسطوانات ولو بشكل غير منظم، إذ يقوم الفريق نفسه بتسجيل الحفلات التي يقيمها ويبيع شريط التسجيل إلى عشاق هذا اللون أوتجار الكاسيط.

ويعتمد الفريق المحترف من الهضارات على مصدرين للتمويل : أولهما صاحبة البيت التي أقامت الحفل، وثانيهما تشجيعات المتفرجات، وهي تشجيعات تكتسي طابع الاكراه المعنوي غير المباشر بواسطة استثارة المتفرجات كل واحدة على حدة عن طريق المدح، فتقوم كل من سمعت اسمها لتعلق أوراقا مالية على رأس واحدة

---

(15) الشيرا بعربية هوارة هي المرأة ــ الركية هي الأرض المنبسطة ــ دكي : اضربي.

(16) عود الحملة : الخشب الذي يأتي به النهر أثناء الفيضان ــ لفاخر : الفحم

(17) بنادم العالي = الانسان المتعالي.

(18) الدويرية بالعربية المحلية أوتادوايريت بالأمازيغية هي دار صغيرة في قلب الدار مخصصة للضيوف.

(19) لالا تواعلات : يوجد ضريحها ناحية آيت باها يقام فيه موسوم سنوي لطائفة كَناوة.

من الفرقة، وتتفق في نفس الوقت أو مسبقا عن طريق «مقدمة الفريق»، على النسبة المخصصة للفرقة من الأوراق المالية المعلقة. ويشكل هذا الموقف اليوم مناسبة لتباهي بعض النساء بوضعيتهن الاجتماعية الممتازة بالنسبة للأخريات، وتعريف أنفسهن للغير بهذه المناسبة، وقد استفحلت هذه الظاهرة اليوم لدرجة أصبحت معها أهم مادة من مواد الفرجة النسائية.

وتعتبر جماعة آيت ملول أبرز منطقة تطورت فيها هذه الظاهرة في الاتجاه المذكور، ويشتهر فيها فريق دوار العرب وفريق دوار الحرش اللذين ينتقلان بين المراكز الحضرية والقروية في أكادير الكبرى وخارجها لتقديم عروضهن.

فرجة العجائز ــ لهضـرت نتفقيـريـن :

يختص هذا النوع من الفرجة بفئة النساء العجائز، ويكتسي غالبا طابعا دينيا صوفيا، إذ إن النص اللغوي للأغنية يدور حول ما يسمى محليا بـ «التحضير» أو «الذِّكر»، أي مجموعة امداح نبوية وأدعية، ويجري زمنيا بين العصر والمغرب، ومكانيا في بعض الأضرحة، خصوصا المنسوبة للنساء مثل ضريح لالا زينة بآيت مللول، أو يجري في دور بعض أعضاء الفريق المنتظم في هذا النوع من التجمع.

6 ــ الكَــدرة :

هذا المظهر الثقافي يقوم أساسا على التعبير الحركي، أي أنه فن الرقص، أو «الركَيص» بلغة ممارسيه، وهم من السكان المهاجرين من الصحراء المغربية الجنوبية إلى المنطقة، والذين يستقرون على هوامش المراكز القروية والحضرية في مجمعات تسمى دوار الخيام أو دوار العرب، وهكذا توجد أحياء الخيام في آيت مللول وأكادير، كما توجد دواوير العرب في آيت المللول وتيكيوين... إضافة إلى أحياء غير مستقرة في مراكز قروية أخرى، كما نجد تجمعات من أحياء الصفيح يقطنها هؤلاء المهاجرون، وقد سبق أن عددت بعض القبائل الصحراوية المتواجدة في أكادير الكبرى في مقدمة هذا البحث.

وتقام رقصة الكدرة بمناسبة الأفراح والحفلات العائلية، خصوصا منها حفلات الزفاف، وهي هي القاعدة العامة. غير أن هناك استثناء يتمثل في «معروف» آيت عوسا الذين يقيمون حفلة الكدرة في إطار طقوسي تخليداً لموسم زاوية آسا الذي يصادف عيد المولد النبوي، وتتضمن الطقوسية المشار إليها ذبح ناقة في اليوم

المذكور بعد استبكائها بإطعامها الحناء والسكر قبل ذبحها، أما الرقصة في حد ذاتها فهي واحدة سواء في الاطار العادي أو الإطار الطقوسي.

تجري رقصة الكدرة زمانيا في الليل بعد العشاء إلى وقت متأخر من الليل مقسمة إلى أشواط، على شكل حلقي في ساحة بين المجمع السكني يطلق عليها «خيمة الرك». وتتكون الحلقة من متفرجين واقفين أو جالسين وراقصين يجلسون على ركبهم (لوتش) مفترشين الحصير أو الزرابي. وتستعمل أداة إيقاعية واحدة هي الكَدرة وهي عبارة عن أناء خزفي على شكل جرة تغلف فوهته بجلد حيواني أو ورق بلاستيكي، ويوقع عليها أحد أعضاء الجوقة جالسا على الهيئة المذكورة بيديه أو بعودين رقيقين، ويردد الآخرون مقاطع غنائيةعلى شكل أبيات شعرية مؤسسة على الوحدة الصوتية «ياونا» ويكرر كل بيت قبل استبداله ببيت آخر، ويصاحب الأغنية إيقاع منتظم من تصفيق الجوقة، ويكون التصفيق بمد اليدين معا إلى الامام والضرب براحة كل منهما على الأخرى بالتبادل.

وبعد تسخين الجو يضاف الرقص إلى الأغنية فتدخل امرأة وسط الحلقة وتجلس بدورها على ركبتيها وترقص حاجبة وجهها. فإذا كانت عزباء أو مطلقة أو أرملة فإن أحد أفراد الجوقة يقوم بإزاحة الحجاب عن الوجه. أما إذا كانت متزوجة فتؤدي رقصتها بالحجاب. وتهدف عملية إزاحة الحجاب إلى تعرف الرجال الراغبين في الزواج على المرأة الراقصة.

وتتم الرقصة بطواف الراقصة داخل الحلقة زاحفة على ركبتيها محركة أصابع يديها ورأسها نحو الجهتين. وتعتبر حركة الأصابع مقياسا لتقيم الرقصة.

أما النص اللغوي للأغنية فيتمحور حول الغزل الذي تكون الراقصة نفسها موضوعه، وهذه نماذج من نصوص مأخوذة من آيت مللول وأكادير :

الغــزل :

ياوانـــــا ياوانـــــا للي شافك مـــا يتهنـــا
وامــــن دار كَـــــلادة بايـــتين ولا عيــــاده[20]
آمــــن عــــاد وسادة يتدلـــوا علـــيها الكَـــرون[21]

---

(20) بايتين وعيادة اسمها امرأة.

(21) الكرون = القرون، أي الظفائر الطويلة.

يـا للي راكَـد كَـوم تشوف   جـدا يلنـا صود وكـوف[22]
يـا واحـدة مـا جيتينـا   يعمـل سعـدك بين يدينـا

اجتمـاعـيـات :

يـا ونـا يـا وانـا   محمـد جـاب شلايحا[23]
يـا وانـا يـا وانـا   الكبامـو جـاب السرديـن[24]
واطفـلا بـات زمـانها   طريـق الباطـوار عيـاتها[25]

أختم حديثي عن هذه المظاهر، الأنساق القديمة بملاحظة أساسية تتعلق بوضعية الأنساق التعبيرية المستمرة. فإذا أثرت في بداية هذا العرض ملاحظة حول الاستمرار والانقطاع والتي بموجبها قسمت هذه الأنساق إلى منقرضة (منقطعة) ومستمرة، فإن هذه الأخيرة بدورها تعرف تلقصاً في حجم احتفاليتها وفي فضاءات الاحتفالية، فباستثناء مظهر الهضارات فإن جميع المظاهر الأخرى تنطبق عليها هذه الملاحظة. فرقصة كَناوة لم تعد تقام بانتظام وفي جميع فضاءاتها الأصلية، ورقصة عيساوة بدورها تقتصر اليوم على جماعة آيت ملول مع فقدانها كثيرا من العناصر الطقوسية (الاليكَورية) التي تشكل مناخها الاحتفالي : استعمال النار، طعن الجسد، أكل الصبار، أكل الحيوانات المذكورة، والجمهور بدوره لم يعد يتعامل مع هذه المظاهر بنفس الاستجابة التقديسية، والراقصون أنفسهم لم يعودوا ينضبطون لتقاليد الاحتفالية (توحيد الزي مثلا). وفي مقابل تقلص حجم الاحتفالية هذا تتضخم نزعة تتجير هذه المظاهر، وإخضاع الاحتفال لمنطق الربح والخسارة.

---

(22) راكد = ناعس كوم تشوف = قم لتر ــ جدايلنا صودوكوف = الظفائر تلعب بها الريح.

(23) هذا البيت مأخود من خيام آيت مللول وهو هجاء للشخص الذي يخرج عن تقاليد الصحراويين ويتزوج امرأة غير صحراوية، وهي المسماة هنا شليحا والصحراويون المهاجرون يطلقون كلمة شليح أو مغيغ على كل من ليس صحراويا.

(24) بيت مأخوذ من الحي الصناعي بأكادير خاص بالصحراويات العاملات في معامل تصبير السمك.

(25) مأخود من أكَادير ويشير إلى ملل الفتاة من المعمل واشتياقها إلى الزواج الباطوار هو اسم الحي الصناعي بأكَادير.

ب ــ المظاهر الجديدة :

وإذا كان مفهوم «الجديد» في الثقافة المكتوبة ينصب على مظاهر التحول في اتجاه القطيعة مع الماضي، فإن المقصود بالجديد هنا، أي في إطار الثقافة الشفوية ليس القطيعة مع الماضي، وانما تجاوز لبعض عناصر القديم، وتطوير لبعضها. وإذا كانت مظاهر الثقافة الشعبية الجديدة في منطقة البحث تتركز في الاغنية فإن هذا النسق التعبيري التركيبي (لغة + موسيقى) يتجاوز المظاهر القديمة القائمة على التعبير بحركة الجسد (العيساوي ــ الكَناوي الكَدرة)، في نفس الوقت الذي توظف فيه بعض موروثاتها خصوصا الايقاع كما سنرى فيما بعد، ولكن هذه الأنساق الجديدة تعتبر بمثابة تطوير لمظاهر قديمة في التراث المغربي عموما والسوسي خصوصا (الشيخات، الروايس).

ومن أهم خصوصيات هذا النسق، أي الأغنية الجديدة :

1 ــ فئة الأعمار :

فالممارسون للأغنية الجديدة كلهم شباب تتراوح أعمارهم بين السادس عشرة والسابعة والعشرين، ومن هذا المنظور يفسر استعمال مصطلح آخر هو الأغنية الشابة، أو المجموعات الشابة.

الإطار التنظيمي :

تتم ممارسة هذا النسق في إطار جماعي منظم قانونيا. فالمجموعة تحمل إسما يخول لها حفظ حقوقها الفنية من طرف مكتب حقوق التأليف، ويتراوح أفرادها ما بين خمسة وسبعة أشخاص.

3 ــ أدوات الايقاع والموسيقى :

تستعمل هذه المجموعات أدوات جديدة بالنسبة إلى أدوات الروايس مثلا وهذه الأدوات هي : العود، الكمان، البانجو، البازوخ (المانضولينا)، الطمطام، القيثار العادي أو الاليكتريكي، الدربوكة، والمجهوج (السنتير)، والدعدوع (أكَبال) والبندير (آلون).

ب ــ تطور الأغنية الجديدة : مر هذا المظهر الثقافي لحد الآن بمرحلتين أولهما مرحلة «الجوق العصري»، وهي لاتزال مستمرة رغم أنها بدأت تتقلص

بالقياس إلى حجم انتشارها في البداية، والثانية هي مرحلة المجموعات الغنائية الجديدة : Les Groupes

1 ــ الجوق العصري : ظهر الجوق العصري في الوسط الحضري بأكادير الكبرى، وقد ظهر في البداية في مدينة أكادير ثم انزكان قبل أن ينتشر في بعض المراكز المحدودة : بن سركاو، الدشيرة آيت ملول، الجرف، على أن تاريخ ظهور أول جوق عصري بالمنطقة يظل مسألة تخمين مادامت تعتمد على الذاكرة، فالشهادات الشفوية التي تلقيتها يبدو فيها الارتباك وعدم الفصل بين عهد الحماية وعهد الاستقلال[26]، غير أن هذه الشهادات نفسها تمكننا من امتلاك تصور عن المناخ السيكولوجي الذي ظهر فيه الجوق العصري بالمنطقة، حيث كان التأسيس على أيدي مجموعات من الشباب المنبهر بالأغنية المغربية العصرية التي يتم تلقيها عن طريق أمواج الإذاعة أو الاسطوانات الغنائية أو بعض الأجواق المتجولة التي تقدم عروضها في إطار الحلقة. وفي عهد الاستقلال تدعمت هذه الحركة بفضل وجود المعهد الموسيقي المحلي الذي يقدم دروسا موسيقية نظرية وتطبيقية لرواده في مختلف الأعمار[27].

تستعمل الأجواق العصرية الأدوات الموسيقية والايقاعية : العود ــ الكمان ــ الناي ــ الدربوكة. أما لغة النص الغنائي فهي مزدوجة. فبعض الأجواق تغني بالعربية (جوق ايت ملول مثلا) وبعضها بالعربية والأمازيغية (جوق الدشيرة ــ بن سركاو ــ أكادير). أما الأغنية في حد ذاتها فهي مجرد إعادة وتكرار لأغان سوسية أو وطنية أو شرقية، ولأوضح مصدر هذه الأغاني أقترح الجدول الآتي مع الإشارة إلى أن النمذجة تخص مرحلة الستينات :

---

(26) إبراهيم نايت سي أحمد عضو جوق الدشيرة.

(27) ظل المعهد الموسيقي البلدي يعمل بنظام عدم تحديد عمر المسجلين إلى غاية 1982 حيث قننت عملية الانخراط وأصبحت وقفا على فئة العمر من 7 إلى 17 سنة أما الأدوات التي يتخصص فيها رواده فهي العود والبيانو والكمان.

المصدر المكاني	المصدر الشخصي	النموذج
* سوس (أمازيغية)	* فطومة تلكرشت، (تزنيت)	* أجديك
* المغرب (العربية)	* إبراهيم العلمي	* محلا إفران
	* إسماعيل أحمد	* يا ساخي لي
	* حميد الزاهير	* لالا فاطمة
		* ليلة الخميس
* المشرق العربي	* فريد الأطرش	* اشتقت لك
		* سافر معك سلامة
		* بساط الريح

وتتميز بعض الأجواق العصرية المحلية بظاهرة «تمزيغ» بعض الأغاني العربية وذلك باستبدال النص اللغوي الأصلي بنص لغوي أمازيغي مختلف الموضوع، مع الاحتفاظ بالإطار الموسيقي، ويكون الموضوع البديل عادة كوميديا، ويشتهر جوق الدشيرة المسمى في نفس الوقت بجوق هرادامسو بهذه الظاهرة[27]، ومن نجوم هذا الجوق إبراهيم نايت سي أحمد أَتَنَانْ الملقب بِتَابْغَايْنُوزت (العنكبوت) وهو عنوان إحدى أغانيه التي اقتبس ألحانها من إبراهيم العلمي، ومطلعها : ساكنا فيغربان تبغاينوزت (المقيمة في الجدران عنكبوت).

2 ــ **المجموعات الجديدة** : ظهرت المجموعات الغنائية الجديدة بالمنطقة في بداية السبعينات[28]، وحسب المعلومات التي توفر عليها فإن منطقتا انزكان والدشيرة هما بؤرة انبثاق هذه المجموعات وبالتالي نقطة انطلاق المرحلة الثانية من

(27) الاسم الحقيقي هو عبد الله المدني المتوفى سنة 1979 بالدشيرة. وكلمة هرادامسو بالأمازيغية تعني «اطحن الفراش» وهو مقطع بمثابة لازمة في أغنية بالفرنسية أخضعها الشخص المذكور لظاهرة التمزيغ.

(28) اقترن ظهورها بظهور مثيلاتها في شمال المغرب : الغيوان جيل جيلالة. غير أن تسجيل أغانيها لم يبدأ إلا سنة 1977، انظر مزيدا من التفاصيل حول تاريخ ظهورها وملابساته في دراسة بعنوان «ازنزاران ماذا يقول هؤلاء ؟» جريدة المحرر.

الأغنية الجديدة، و لم يكد العقد السابع يؤذن بالنهاية (77،78،79) حتى عمت الظاهرة المنطقة كلها بحيث أصبح في كل مركز قروي وحضري مجموعة أو مجموعات غنائية. وتتميز المجموعات الجديدة عن الأجواق العصرية بالخصائص الآتية :

التسمية :

تحمل كل مجموعة اسما علما يميزها في حد ذاتها عوض أن تحمل اسما ينسبها إلى منطقة ظهورها كما هو الشأن عند الجوق، والأسماء التي تحملها المجموعات الجديدة مستوحاة من الطبيعة أو الحركة أو القيمة :

المكان	اسم المجموعة	معنى الاسم	مرجع الاسم
أكادير	تيتار	نجوم صغيرة	الطبيعة
بن سركاو	أودادن	وعول	الطبيعة
	إزنكاض	غزلان	الطبيعة
الدشيرة	ازنزارن	الأشعة	الطبيعة
انزكان	ازنزارن	الأشعة	الطبيعة
آيت ملول	الأنوار	الأنوار	الطبيعة
انزكان ــ الجرف	امودا	المسافرون	الحركة
انزكان ــ الجرف	تاوادا	الحركة ــ الخطو	الحركة
انزكان ــ الجرف	لاقدام	الاقدام	الحركة
أكادير	مسمورة	من السمر	الحركة
آيت ملول	الصلاح	ج صالح	قيمة

أدوات الايقاع والموسيقى : تستعمل المجموعات الجديدة الأدوات الايقاعية الموسيقية الآتية : البانجو ــ الهجهوج (السنتير) ــ البندير (آلون) ــ الدعدوع ــ الطمطام ــ الكمان ــ القيثار ــ البازوخ (المانضولين). وهي بذلك تختلف تماما عن الجوق العصري في هذا المضمار، إذ لا تشترك معه إلا في أداة واحدة هي الكمان. وإذا تأملنا هذه الأدوات نفسها نجدها موزعة الانتماء بين أوساط

جغرافية ثقافية متعددة : فهناك أدوات تنتمي إلى المغرب مثل : البندير — الدعدوع — الكمان — وأخرى إلى إفريقيا السوداء الهجهوج — الطمطام، وأخرى إلى أوروبا : البانجو — القيثار، وأخرى آسيا الشرقيةِ : البازوخ.

الايقاع : توظف المجموعات الجديدة إيقاعات وألحانا قديمة ينتمي بعضها إلى التراث المحلي السوسي خصوصا أحواش هشتوكة (أجماك) وُّوناسة هوارة، وسابوك.

وإيقاعات تنتمي إلى التراث المغربي خارج سوس وهي الايقاع العيساوي والكناوي.

أما من حيث اللحن فتوظف بعض ألحان الروايس، وبعض أغاني الاوناسة والأغاني الهندية.

نموذج ازنزارن (انزكان)

الأغنيــة	الايقــاع	اللحــن	الأغنيــة	الايقاع	اللحن
1 — اكَيكَيل	تركيبي كَناوي + سابوك	تركيبي هندي + الروايس	تِيلاَّس	احواش (أجمــاك)	روايس
2 — لمنداف	كَناوي	الروايس	تيخيرا الكَماض	كَناوي تركيبي (عيساوي، كَناوي)	كَناوي تركيبي (هندي، روايس)
3 — اجداع	عيساوي	أوناسا			

موضوع النص اللغوي في الاغنيـة :

يشترك النص اللغوي في أغاني المجموعات الجديدة مع الأغنية القديمة عند الروايس أو أهازيج أحواش وعيساوة في موضوعات تقليدية متكررة مثل الغزل والمدح الديني والنقد الاجتماعي. غير أنه يختلف معها من حيث التعامل مع النقد

الاجتماعي، فهو يتجاوز الإطار الشخصي والقبلي اللذين يميزان الرواية وأهازيج أحواش، كما يتجاوز انتقاد بعض مظاهر الحياة الجديدة التي تخترق التقليد والموروث كما هو الشأن في أغاني آيت لمزار، ليعطي لنصوص هذا الموضوع بعدا وطنيا وطبقيا وإنسانيا من منظور نظرية الالتزام في الفن المعاصر : رغم أن هذه الميزة لا تنطبق على كل المجموعات فهي تنحصر في المجموعات الآتية مرتبة حسب أهمية إنجازها في هذا الإطار كميا ونوعيا : ازنزارن (انزكان) — امودا لاقدام — تاوادا — احباريتن — اتبيرن. وباستثناء المجموعتين الأخيرتين فإن الباقي ينتمي إلى الوسط الحضري (مدينة انزكان وضواحيها خصوصا الجرف)، أي أن موضوع النقد الاجتماعي بأبعاده المذكورة يكاد ينحصر في الوسط الحضري[29].

وإذا أخذنا ازنزارن كنموذج في هذا المجال، يمكن رصد تنوع الموضوع وتطوره وحجم النقد الاجتماعي في الاغنية.

الزمن	الموضوع	نموذج الأغنية
وسط السبعينات	الغزل	والزين
		واديتمودون
		اجداع
	اجتماعي	اگيگيل
أواخر السبعينات	اجتماعي	لمنداف

خلاصة البحث

إن التعددية الاتنوغرافية واللسنية المشار إليهما في مقدمة هذا البحث تنعكس على تشكل النسيج الثقافي بأكادير الكبرى، واعتقد أن هذه الملاحظة تكتسي أهمية خاصة في مجال التأريخ للثقافة الشعبية بسوس خاصة والمغرب عامة. فموقف التعددية في الوحدة موقف ورؤية يتحكمان في توجيه الخطاب التنظيري، كتابيا

(29) لم أصنف هنا بعض المجموعات التي تغني بالعربية الفصحى مثل مجموعة مسمورة بأكادير نظرا لأن نصوص أغانيها هي اعادة لأغاني مارسيل خليفة.

كان أم شفويا، حول المسألة الثقافية في المغرب : هذا الموقف ـــ الرؤية ذو بعد وطني يلتقي فيه الشمال المغربي مع جنوبه، بالمفهوم الجغرافي والحضاري لكلمتي الشمال والجنوب، بل يلتقي هذا الموقف من خلال بعض تياراته، مع تيار الحداثة في الثقافة المكتوبة(30).

ان إحدى نتائج الرؤية التعددية بالنسبة لفضاء البحث، أكادير الكبرى هي استبعاد واحدية الرؤية التي تتحكم عادة في التعامل مع أكادير كمنطقة ثقافية واحدية، النموذج أو النسق الثقافيين، أو بعبارة أخرى تشكل أكادير نموذجا ثقافيا مصغرا لسوس، فالمعطيات الميدانية الموصوفة في هذا البحث تضع أمامنا الحقائق الآتية :

1 ـــ ان منطقة أكادير الكبرى حسب التقسيم الإداري المشار إليه ترتبط ثقافيا بسوس برابطة استهلاكية، فالمنطقة قد استقرت على هذه الوضعية التي تجعلها مجرد منطقة تستهلك إنتاجا ثقافيا لهامشها الذي هو بقية الخارطة الجغرافية لسوس. وترتبط بمناطق أخرى خارج سوس برابطة إعادة الانتاج. الوجه الأول من العلاقة، أي العلاقة الاستهلاكية، يخص مظاهر الثقافة الشعبية التي تشكل عناصر الهوية الثقافية في سوس، والتي بحكم لغتها، نطلق عليها الثقافة الأمازيغية السوسية (المغربية طبعا)، والتي تكونها أنساق تعبيرية لغوية (باقشيش ـــ دمين ـــ تنظامت) وأنساق خارج لغوية، حركية (أحواش) وأنساق مركبة : (امارگ)، ومسلكيات مؤدلجة عادات ـــ تقاليد، طقوس). وهذه العلاقة الاستهلاكية يقوم وجودها على وظيفتين : المتعة بالنسبة للمواطنين والدعاية السياحية بالنسبة لبعض المؤسسات. أما منتجو هذه الثقافة خصوصا منها الانساق الحركية والمركبة (أحواش ـــ الرويس فإنهم يستغلون هذه الوظيفة المزدوجة عن طريق تتجير الثقافة.

2 ـــ إن الطرف المستهلك، أو المتلقي، أي منطقة البحث، لا يتوقف استهلاكه أو تلقيه على المتعة، وإنما يمتد إلى ما يمكن أن نسميه مركزة الشعور بالهوية الثقافية الأصلية التي هاجرها إلى منطقة أكادير، فلقد رأينا ضمن المظاهر الثقافية المنقرضة في المنطقة، رقصة أحواش، الذي كان نسقا ثقافيا تعيد انتاجه في منطقة أكادير

(30) انظر موقف بنيس من الثقافة الشفوية في مقالة «لمساءلة الحداثة» مج الكرمل ع 11/ 82 وموقف الخطيبي من التعددية والوحدة في «النقد المزدوج ص 32» وموقف جمعية الجامعة الصيفية في «أعمال الجامعة الصيفية» التي يعبر عنها شعار المهرجان الأول «الوحدة في التنوع»

العناصر البشرية المهاجرة من مختلف جهات البادية السوسية، والتي اضطرت بسبب التغيرات التي مست البنيات الأخرى غير الثقافية ان تكتفي بدور التلقي واستهلاك كتعبير عن تمسكها بهويتها الثقافية الأولى، وكتعبير عن عدم اندماجها مع الأنساق الثقافية البديلة، وهكذا، ورغم أن المنطقة لا تنجب «انضامن» (الشعراء) ولا الروايس (الشعراء المغنون) ورغم انها لم تعد تتوفر على فرق محلية لأحواش، فإنها تعوض عن هذا باستضافة الرويس من مختلف جهات سوس وفرق أحواش من هشتوكة (أجماك) أو من حاحا (العواد ــ أهياض)، أو من هوارة (الاوناسا)، هذا بالإضافة إلى ضيافة أخرى رمزية غير مباشرة تتمثل في الاستماع عن طريق جهاز الراديو إلى هذه الأنساق الثقافية الاصلية.

3 ــ أما بالنسبة للأنساق الثقافية الأخرى التي تشكل أبرز الممارسات الثقافية المستمرة في المنطقة، والتي تنتمي من حيث الأصول إلى خارج سوس، والتي حددت علاقتها في النقطة الأولى من النتائج بأنها علاقة إعادة إنتاج (عيساوة ــ كَناوة، الكَدرة)، فإن إعادة الانتاج هذه تتسم بميزة تعديل النسق الأصلي كإجراء يفرضه التأقلم مع البيئة الجديدة، والتباعد الزمكاني مع البيئة الأصلية. واعتقد انه من المفيد الاشارة إلى مصادر هذه المظاهر الخارج سوسية (باستثناء الكَدرة التي تكلمت عنها)، قبل إجراء مقارنة بين النموذج الأصلي للنسق، والنموذج المعدل خارج فضائه الأصلي.

4 ــ ان قاموس عيساوة وكَناوة يحيلنا إلى ظاهرة ثقافية اجتماعية في تاريخ المغرب، من خلال كلمات معينة كالزاوية والشيخ، ولمقدم، ولكَور (المقام) «والحال» والجدبة، إضافة إلى رموزه المقدسة مثل مولى بغداد مولاي عبد القادر جيلالي... إن الظاهرة الثقافية الاجتماعية المعنية هي الطرقية التي تعبر عنها كلمة «الطايفة»، وفي إطار الطرقية يعتبر عيساوة وكَناوة نموذجا من نماذج هذا الإطار الثقافي الاجتماعي، أو عنصرا من عناصر هذا النسق الثقافي ــ الحركي الذي تنتمي إليها طرق أخرى تشكل الآن في مناطق أخرى من المغرب مظاهر ثقافية يتعامل معها المتلقون نفس التعامل المسجل هنا في أكادير، كالقادرية والتباعية، والغزوانية، والرحالية، والشرقاوية والابراهيمية، والصادقية، والناصرية والحمدوشية والقاسمية، والغازية، والنونية، والطالبية، والوزانية، والتهامية، والتيجانية والدرقاوية والرما

وأصحاب الناقة...[31].

إن أصل عيساوة وكَناوة هو طبقة العبيد في المجتمع المغربي القديم : فعيساوة من «عبيد البخاري المكناسيين» وكَناوة «زنوج السودان» (المغربي[32] وقد انضم إلى كَناوة فيما بعد دْرَاوَا، أي سكان وادي درعة[33]. وقد نشأ عيساوة في العاصمتين المغربيتين القديمتين مكناس ومراكش، وعلاقتهم بالسلطة السياسية المركزية (المخزن) لابد أن تثار كما تثار علاقة المخزن بباقي الطرق والزوايا. فبالإضافة لكون عيساوة أصلا من عبيد البخاري (جنود)، تنتسب شخصيات مخزنية خارج هؤلاء العبيد إلى طائفة عيساوة مثل قائد المشور سنة 1900 سي محمد، ولد إدريس العالم، وعائلة ابن موسى ومن بينها حاجب ووزير الحرب، كما ان اجتماعات عيساوة يحضرها دائما وزير أو عم للسلطان حتى أواخر القرن 19.[34] وقد تدخل المخزن نفسه، في عهد السلطان مولاي عبد الرحمان، لتقسيم عيساوة إلى زاوية مكناس شمال أم الربيع، وزاوية مراكش جنوبه[35].

6 ــ إن هذه المظاهر الثقافية ــ الاجتماعية التي يلخصها مصطلح الطرقية، كانت في الأصل ممارسة دينية صوفية لا هوتية، قبل أن يتحول الكثير منها إلى مظاهر ثقافية ذات وظائف منزاحة عن وظيفتها الأولى، مع ما يترتب عن هذا الانزياح من موقف النخبة اللاهوتية السنية، وهو موقف الرفض والعداء، وربما يفسر هذا الموقف قلة وانعدام الاهتمام بهذه المظاهر بعد مرحلة انزياحها المذكورة، فهذا نموذج لمؤرخ مغربي معني بهذه الظواهر الثقافية في المغرب القديم، يصف بعض هذه المظاهر من منطلق الرفض والمعاداة : يقول : «ان التصوف في عصرنا اليوم وفيما قبله قد أصبح زيه حبالة للدنيا وشباكه يصاد بها قلوب من لا يعرفون من الدين إلا اسمه... فاهل الدعوى (يقصد الفرق المذكورة) خدعوا الناس بتلك البهرجة، وذلك التظاهر الذي أوهم عامة الناس انهم أولياء الله فتوصلوا بذلك لأمواهم التي هي غاية مقصودهم...»[36].

(31) انظر الرحلة المراكشية لابن الموقت حـ 1 من ص 141 إلى 152.

(32) Renseignements coloniaux N° 111904 P 287

(33) ED. Dotte, les Marocains et la société Marocaine. P 326

(34) Renseignements coloniaux .P.291.

(35) Renseignements coloniaux. P 292.

(36) ابن الموقت، المصدر السابق ص 178.

7 ــ وإذا كان عيساوة يصنفون ضمن الطرق الصوفية (في الأصل) ولهم مثل سائر الطرق شيخهم سيدي محمد بن عيسى المتوفى في القرن 16 م الموافق للقرن العاشر الهجري والمدفون في مكناس[37]. ويقيمون موسمهم السنوي شمال المغرب بمناسبة عيد المولد النبوي، مما يؤكد الصيغة الدينية الصوفية لطريقتهم، فإن كَناوة على العكس من ذلك لا ترتبط طريقتهم بالدين[38]، فهم خارج سوس ينتسبون إلى سيدي ميمون الذي لا يعرف عنه ما إذا كان بشرا أو روحا[39] وإن كانت الوثائق الشفوية تنسب كناوة إلى الجن من خلال شيوخهم الذين يسمون الملوك.[40]، وهؤلاء الملوك (بتسكين الميم) يحضرون الرقصة الكَناوية، ويحلون في بعض أجساد الراقصين[41]، وتدعي طائفة كَناوة انها من «سدنة الجن»، كما كانت تستدعي في بعض المراكز الحضرية المغربية» لإخراج الجن من المجانين»[42]. نخرج من هذه المعطيات حول كَناوة بنتيجة نلخصها في أن المظهر ينتمي إلى أصل قبل ديني، أي الأصل الأسطوري المغرق في القدم، غير أن عيساوة يشتركون مع كَناوة في هذه الأصول من خلال طقوس معينة سنسيمها رموزا، في اللغة الأسطورية، باعتبار الأخيرة «لغة الشعب في مرحلة معينة، من مراحل تطور رموزه الاجتماعية»[43].

ومن أهم رموز أو علامات أو دلائل هذه اللغة الأسطورية[44].

---

(37) انظر ابن الموقت المصدر السابق ص 146 وكذلك ادمون دوتي المصدر السابق ص 226.

(38) R.C ibid P. 287.

(39) ادمون دوتي ن.م ص 326.

(40) انظر بحثنا السابق «تأملات في فن الكناوي المصدر المذكور.

(41) اعتبر رواية «دفنا الماضي» لعبد الكريم غلاب وثيقة مهمة مكتوبة تستند بدورها إلى مصادر شفوية في التأريخ لهذه الظاهرة، واختياري لهذا المصدر مبني على اعتباره عملا تسجيليا ــ تأريخيا لفضاء وزمان محددين في المغرب.انظر فصل 7 ص 56.

(42) ابن الموقت نفس المصدر جـ 2 ص 86 ــ 87.

(43) فؤاد شاهين، مقدمة كتاب «مضمون الأسطورة في الفكر العربي لأحمد خليل ص 7

(44) انظر دلالات هذه الرموز في العقلية الأسطورية في كتاب «مضمون الأسطورة في الفكر العربي» أحمد خليل وكتاب «الأساطير والخرافات عند العرب محمد عبد المجيد خان.

النسق الثقافي	الرمز
كناوة	سيدي ميمون (اسم جن)
كناوة	لالا ميمونة (اسم جن)
كناوة ــ عيساوة	الشجــرة
كناوة ــ عيساوة	الفدية الحيوانيــة
بـوجلـود	ارتداء جلود الحيوان
گدرة (آيت أوسا).	النــاقــة

8 ــ إذا قارنا بين ممارسة هذين المظهرين الثقافيين في أصلهما خارج سوس وبالتالي خارج أكادير بممارستها في منطقة البحث (أكادير) نجد :

أ ــ العيساوي : عدم خضوع الاحتفالية للتحديد الزمني في أكادير أو على الأقل عدم انطباقها مع التحديد الزمني خارج سوس وهو عيد المولد النبوي، أي أن الممارسة هنا تجرد من الزمن الديني وتستبدله بما اصطلح عليه بالزمن الاقتصادي (فصل الصيف والخريف)، أي زمن جني المحصول في المجتمع الزراعي.

كما تتميز ممارسة الرقصة العيساوية في أكادير بالتركيب أي إدماجها لعناصر موزعة على مجموعة من الطرق خارج سوس : فالشيخ المنادى عليه في «كَور» عيساوة أكادير ليس هو شيخ عيساوة الأصلي المذكور فقط، بل ينادي على شيوخ طرق أخرى أمثال مولاي عبد القار الجيلالي أو مولاي بغداد وهو شيخ الطريقة القادرية المتوفى ببغداد سنة 561 هـ، وسيدي رحال شيخ الطريقة الرحالية المتوفى في منتصف القرن العاشرالهجري (القرن 16 م)، وسيدي علي بن حمدوش شيخ الحمدوشية المتوفى في القرن 12 الهجري...[45]. وإذا كانت الطرق المذكورة تشترك في بعض المسلكيات مثل استعمال آلة الغيطة وتعنيف الجسد، والجدبة، واللعب بالأفاعي عند بعضها[46]، فإن عيساوة أكادير في الإطار الثقافي الجماعي الذي وصفناه، لا يمارسون ترويض الأفاعي في حفلاتهم[47]

(45) ابن الموقت ن.م جـ 1 ص 141 ــ 146 ــ 148 على التوالي.

(46) تشتهر بالأفاعي عيساوة مكناس (ادمون دوتي ن م ص 326).

(47) مع العلم ان ظاهرة ترويض وملاعبة الأفاعي موجودة بالمنطقة في إطار فردي يقوم بها أشخاص يسمون أيضا عيساويين.

ب ــ الكَنـــاوي :

بينما ينتسب كناوة خارج سوس إلى سيدي ميمون، وجدنا نظراءهم في أكادير الكبرى ينتسبون إلى شيخ بشري محلي هو سيدي بوجمعة ءيكَناون المذكور سابقا وإلى شخص بشري آخر خارج محلي وهو سيدنا بلال (بلال بن رباح أحد العبيد السباقين للدخول إلى الاسلام)، إضافة إلى شخصية انثوية مبهمة يرجح أن تكون جنية وهي لالا ميمونة، أي ان مرجع كَناوة مزدوج، توفيقي، محسوس ومجرد.

أما من حيث الأداة، فإن كَناوة أكادير يكتفون بالطبل والقراقب (كَانكَا ــ تيقشتاوين)، في حين ان نفس الفرقة في بعض مناطق المغرب كمراكش والصويرة تضيف آلة الهجهوج الموسيقية[48].

ومن حيث الايقاع الكَناوي، يتميز الكَناوي السوسي بالسرعة قياسا إلى الكناوي خارج سوس المسمى بالمرساوي البطيء[49].

ومن حيث الزي، يختلف الكَناوي السوسي عامة والكاديري خاصة عن نظيره خارج سوس، إذ كَناوة أكادير وسوس يرتدون الزي الأبيض، في حين أن كَناوة خارج سوس خصوصا في مكناس كانوا يرتدون ملابس مختلفة الألوان، وألوانها من النوع الصارخ عادة، ومن أهم هذه الألوان : الأسود والأزرق والأخضر والأحمر والأصفر[50].

نخرج من هذه المقارنة بنتيجة أخيرة هي أن مظاهر الثقافة الشعبية في أكادير تتعدد أصولها داخل المغرب أو خارجه، وان منطقة أكادير حسب تحديدها المرسوم تختزن مظاهر ثقافية مغربية من مكناس إلى الصحراء المغربية الجنوبية، وهي بذلك تجسد مقولة التعددية الثقافية.

---

(48) الاستثناء الوحيد هو عائلة ادبازطيم في التمسيا (10 كيلومترات شرق آيت ملول) الذين استعملوا آلة الهجهوج، وسميت الظاهرة باسمهم العائلي المذكور.

(49) انظر بحثنا المذكور «تأملات في فن الكناوي»

(50) ابن الموقت ن.م حـ 2 ص 86 ــ 87.